

PERÓN: PERSONAJE DE NOVELA

María José PUNTE
Viena

BIBLID [0213-2370 (2004) 20-2; 223-239]

A pesar de la marca dejada en la vida social, política y cultural de Argentina, por Juan Domingo Perón, no existen muchos abordajes literarios de este personaje. En ese vacío, resalta con especial intensidad "La novela de Perón" (1985), de Tomás Eloy Martínez. Esta obra se acerca a la persona del líder, desde los resquicios que la historiografía ha dejado vacantes. Recurre a una técnica cercana al discurso periodístico. Busca, mediante la acumulación de testimonios y de relatos, alcanzar una imagen más abarcadora del viejo ex presidente. Otra novela que también se concentra en el pasado de Perón es "El muchacho peronista" (1992) de Marcelo Figueras. Sin embargo este texto no pretende indagar en el personaje histórico, sino que utiliza a Perón como figura novelesca. En ambos casos, la confrontación entre historia y ficción hace referencia al modo en que se construyen todos los relatos, que poseen una matriz común.

In spite of the trace left by Juan D. Perón in Argentina's social, political and cultural life, there are not many literary approaches to his figure. "La novela de Perón" (1985), by T. E. Martínez represents a remarkable exception in this panorama. This work tries to get closer to the leader, coming from the empty gaps left by historiography. The style in which it is written borrows from journalistic techniques. Through the accumulation of testimonies and stories, the plot seeks to reach a more comprehensive image of the old ex-president. Another book concentrated in Perón's past is "El muchacho peronista" (1992), by Marcelo Figueras. This text is not interested in investigating his historical personality. Instead of that, it prefers to develop the character's fictional aspects. In both cases, the confrontation between history and fiction refers to the common matrix shared by every story.

1. ¿Quién teme a Juan Domingo Perón?

CIERTOS PERSONAJES HISTÓRICOS ADQUIEREN una talla tan desmesurada que se vuelven de difícil acceso para el tratamiento literario. Uno de ellos parece ser Juan Domingo Perón. Si comparamos la presencia literaria de Eva Perón con la de su esposo, certificamos una diferencia considerable. Eva ha sido protagonista de numerosas novelas, obras de teatro, poesías, un musical, películas, etcétera. Y no sólo en la década de los 90, circunstancia que tendió a ser vista como un supuesto fenómeno de mercado, la "Evitamanía". Hasta el presente, existe un único texto en donde el viejo caudillo campea con un rol

central y absoluto. Se trata de la muy conocida *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez. ¿Por qué no ha habido otros intentos más exhaustivos de abordar a este personaje? Tal vez parte de la clave esté en un comentario de T. E. Martínez que aparece en *Santa Evita*:

Pensé, siguiendo a Walter Benjamin, que cuando un ser histórico ha sido redimido se puede citar todo su pasado: tanto las apoteosis como lo secreto. Será tal vez por eso que en *La novela de Perón* sólo acerté a narrar lo más privado de Perón, no sus hazañas públicas: cuando trataba de abarcarlo por entero, el texto se me quebraba entre los dedos. (64)

¿Qué quiere decir con eso de que Perón no ha sido redimido? Por ahora, queda claro que ese relato ambicioso, complejo, paradigmático de un estilo de escritura que se confronta con la historia, ha ganado un merecido protagonismo a la hora de hablar sobre las relaciones del peronismo y la literatura. La intención de este trabajo es encarar este texto en diálogo con otra novela más reciente, *El muchacho peronista* (1992) de Marcelo Figueras. En ella, si bien Perón no es el protagonista, ocupa un papel suficientemente significativo para establecer un precedente en conexión con la narrativa referida al General. Además, por razones que tienen que ver más con lo narrativo en sí, es posible trazar varios paralelos reveladores con el texto de T. E. Martínez.

2. Marcelo Figueras, “*El muchacho peronista*”

Varias novelas en la tradición de los últimos años nos recuerdan desde el título una pieza musical, ya sea un bolero o un tango.¹ La obra de Figueras nos remite a la Marcha Peronista, el himno con el que los seguidores de este partido renovaban sus votos de adhesión al ideario y al líder. La marcha comienza con el verso “Los muchachos peronistas/ todos unidos venceremos”. El título de Marcelo Figueras, sin embargo, se ha reducido al singular. La elección es consciente y el autor explica la razón: “La utopía del personaje de mi novela es individual, por eso es el muchacho peronista en contrapartida con aquellos muchachos peronistas. Salvarse a sí mismo, no a la gran masa” (Russo). En la obra se despliega por lo tanto una aventura personal, la de Roberto Hilaire Calabert, lo cual parece estar muy en consonancia con el espíritu de los 90, como sostiene Figueras. El título de todos modos está sugiriendo otra dimensión, que es colectiva, y que se encuentra muy arraigada en el imaginario social de la Argentina. Se alude a una referencia tanto política como histórica, de inmediato identificable. Llama la atención entonces que

esta narración no se encuadre en el género de la novela histórica. Estamos frente a un texto de aventuras en el más puro sentido de la palabra. Pero no todo es fabulación. Hay un personaje histórico. Nada más ni nada menos que Juan D. Perón.

2.1. La carne y el espíritu

La novela puede ser vista en principio bajo la categoría de “Bildungsroman”.² El personaje se encuentra en el umbral que separa la niñez de la adultez. Roberto tiene trece años cuando comienza su periplo. Se crió rodeado de tías y de una madre sobreprotectora, bajo la sombra agobiante del abandono paterno. La novela cuenta una aventura que es un viaje, una salida del hogar, y que dura una semana. Ese tiempo limitado aparenta ser mucho más largo de lo que realmente fue. Suceden cosas inimaginables e increíbles para un niño. Consiste en un viaje que guarda todas las características de un proceso de iniciación: el abandono del mundo conocido, el encuentro de personajes tanto benéficos como maléficos, un descenso a los infiernos, el retorno del protagonista convertido en héroe. La aspiración a la aventura se halla simbolizada por la metáfora de la China, que abre y cierra la obra. El tío Hugo utiliza dicha imagen para confirmarle al niño algo que éste sospecha: si quiere saber lo que es la vida, tiene que irse, como hizo su padre, al cual la madre prefiere dar por muerto. Este periplo aparece parodiado, sin por eso dejar de perder sus características. Refuerza la idea de que se trata de una iniciación al revés. Es decir, el héroe corresponde al tipo del anti-héroe.

Roberto Calabert cierra una parte de su vida en ese itinerario de una semana. De ahí en más se abrirá otra dimensión. Todo comienza un primero de enero de 1938. El personaje se escapa, luego de haber tomado varias copas en compañía del tío Hugo. Su estado, por ende, no es del todo sobrio. El movimiento inicial de fuga se da cuando sube a un tren cualquiera. Ese tren no lo va a llevar demasiado lejos en lo que concierne a distancias físicas. Se interna en la provincia de Buenos Aires, en los alrededores de Junín. Pero lo transporta a un mundo muy diferente del usual. El encuentro con el que será su mentor, Tardewski, le franquea las puertas a un ámbito relacionado con el crimen, la mafia, e indirectamente, la política.

Uno de los temas desarrollados es el de la naturaleza dual del ser humano, la lucha entre lo angélico y lo demoníaco. Está tematizado sobre todo en Tardewski. Su historia se expone, largamente narrada, en el capítulo tres. Tardewski nació en Polonia en 1902. Tampoco llegó a conocer a su padre, que era un intelectual, idealista, de origen aristocrático, devenido pobre. Sufre todas las vicisitudes de una historia centroeuropea convulsionada por las guerras. Su maestro en el arte de la supervivencia es Brodzinski, de quien apren-

de la destreza para ponerse en escena y para inventar historias creíbles. Sobre todo se ejercita en la habilidad de ser fuerte y de recomponerse de las caídas. Tardewski debe huir de Polonia y termina como inmigrante de la Argentina aluvional. Brodzinski le facilita un contacto que va a ser crucial, Trauman. Este personaje, también complejo y ambivalente, es un hombre poderoso que maneja con éxito los hilos de la pérfida Buenos Aires de los años 20. Trauman es quien dirige en la ficción la Zwi Migdal, una organización de la época dedicada a la prostitución, que se convierte a su vez en mentor del ambicioso joven. Los tres caracteres comparten esta doble naturaleza de ángel y demonio. Pueden llegar a ser tan inescrupulosos como benévolos. Una figura paradigmática sirve como telón de fondo sobre el que se proyectan estos personajes: Judas. El Iscariote, amigo de Cristo que lo traiciona, es introducido mediante unas visiones del protagonista. Esas visiones ponen en duda que Judas haya sido un traidor. Se lo presenta como víctima de la historia. A partir de la genealogía trazada desde Judas, se da una valoración positiva de estos individuos que oscilan entre el Bien y el Mal.

La educación de Roberto Calabert es la versión invertida de una novela de aprendizaje. El niño se vuelve especialista en el engaño, el subterfugio, la traición. Sus maestros o mentores son personajes demoníacos. En particular Tardewski, que es un villano exitoso y lindo, seductor. En una escena que es clave, el niño asesina (luego veremos a quién) y lo hace por impulso. Lo mueve la curiosidad, el pecado satánico por excelencia. Él mismo ve con horror este aprendizaje, pero también con naturalidad. En el último capítulo, Roberto narra desde su presente. Se ha convertido en monje y está en plena carrera intelectual. Una carrera que, según se sugiere, puede llevarlo al corazón del Vaticano. Queda abierto un interrogante: ¿será éste el próximo Papa? ¿Un anti-Cristo?

2.2. La dinámica de la ficción

Sin lugar a dudas, la reflexión principal de la novela tiene que ver con la cuestión de la acción de narrar. Hay una línea argumental, la huida de Roberto y las subsiguientes aventuras. Sin embargo, la trama está armada a partir de una acumulación de relatos que incursionan en distintos tipos de discursos. Se encuentra estructurada en tres libros. El primero lleva por título “Un barco hacia la China”. Consta de cinco capítulos numerados. Uno de ellos, “Tardewski”, es casi una *nouvelle* dentro de la novela. Implica una ruptura evidente con lo que venía siendo narrado. Cuenta la biografía del personaje y su pasado en Polonia, con lo cual no sólo se provoca un considerable hiato temporal, sino espacial. El mismo recurso se utiliza en el libro segundo, “La avenida de la Ciencia”. En este caso, la historia narrada es la de “Potota”,

la primera esposa de Perón. Esta nueva irrupción se comporta hasta cierto punto como independiente de la trama principal. La vida de Tardewski adopta el tono de la picaresca, mientras que la de Potota evoca al folletín. El primero es un personaje ficcional y el segundo, histórico. Más allá de las diferencias, ambos comparten la cualidad de lo novelesco. Esta coincidencia hace evidente la idea de que todo aquello que es susceptible de ser narrado, participa de una misma naturaleza. El libro tercero se titula “Haceldama”³ y consta de tres capítulos. El último está dedicado a “Calabert”, el protagonista, quien cierra la narración. En este fragmento se profundiza la cuestión de los relatos a través de la inclusión de la Biblia, el Libro de los Libros. Los relatos se van ramificando y multiplicando hasta el infinito. Cada nuevo espacio genera una historia (el tren, el cine, el circo Roma, el prostíbulo, el poblado de Las Parvas, una casa de pesadillas, etc.). Cada personaje sirve como hilo que podría deshilvanar una nueva narración. La esposa del director del circo Roma, Leonor, da una clave para entender la dinámica que subyace a toda la obra: siempre es posible inventar una historia, crear un pasado, darle a la realidad una dimensión mítica. Hay varias ficciones dentro de esta ficción, que remiten siempre al arte de narrar. Y que recuerdan el grado de compenetración que las personas tienen con la lectura. A todo esto, falta sumar todavía las visiones que padece el protagonista. Roberto descubre que él podría poseer la rara habilidad de penetrar en los pensamientos de los otros. Esto se presenta como una metáfora de la acción de narrar. La visión principal es la mencionada historia de Judas. Su interpretación vendría a contradecir la versión oficial de la Biblia. Judas nunca a traicionó a Cristo. Tampoco se ahorcó, sino que puso en su lugar otro cadáver. Luego escribió la historia de Cristo, su Maestro, no como fue realmente, sino como él quería que hubiera sido. Le dio una dimensión mítica. Así llegó el Evangelio hasta nuestros días. De acuerdo con esta mirada herética, se insinúa que detrás de toda verdad, hay una falsificación. Pero no es sólo un mero afán deslegitimador lo que impulsa dicha interpretación, sino la conciencia de que todas las acciones humanas se hallan atravesadas por esta configuración de sentido que es el relato. En resumidas cuentas, relato de relatos, todo es relato. La novela coloca a los discursos más disímiles en un plano de igualdad. Al final abre incluso una puerta más, porque lo que acabamos de leer bien podría haber sido el producto de un desvarío. Esto último queda sugerido con la historia de Judas. Al escaparse, Judas se encuentra con un chino que le ofrece opio. Partimos de la China, para llegar finalmente a la China: el ensueño es la matriz de todos los relatos.

2.3. *Cuando todavía Perón no era Perón*

El personaje de Perón es introducido en el capítulo cinco. Roberto y Tardewski se han refugiado en un prostíbulo en las afueras de Junín. Es un prostíbulo importante, al que van los políticos, los estancieros y los hombres ilustres de la región. Perón entra al local haciendo gran alharaca. Aparece como un personaje simpático, seductor, pero ruidoso. Busca llamar la atención sobre sí. Hay en la descripción algo de artificioso, como si fuera un personaje de película: “Subieron las escaleras con la perfección de un musical hollywoodense en sus movimientos” (130). Perón se va con Luisa, la chica más simpática del local, que acaba de iniciar sexualmente a Roberto. En un descuido de Tardewski, Roberto se escurre hacia un recinto desde el que puede espiar a Perón con su amante. Es parte del *voyeurismo* que aparece una y otra vez como una dinámica inherente a la ficción: siempre hay alguien que es espectador y que disfruta observando. Roberto espía a Perón y escucha su conversación. De ese modo se entera de que acaba de llegar de Chile. Allí se ha visto envuelto en un episodio dudoso. Esta historia verídica está narrada de la siguiente manera, en una apreciación que no tiene asidero histórico: “Había fotografiado documentos secretos y actitudes non sanctas de personajes a los que convenía controlar” (131). Roberto, al ver a Luisa ocupada con el militar, tiene un ataque de celos. Entra en la habitación y de modo impulsivo, empuña la pistola Mauser de Perón y lo mata. Lo único que se le ocurre hacer en semejante momento es gritar “Viva, Chile, carajo” y escapar.

Hasta aquí, lo que tiene que ver directamente con Perón. Pero la historia sigue. En el capítulo siete, Roberto se encuentra con una mujer dando vueltas en un Packard, en un estado de conmoción evidente. La ayuda, y juntos logran irse en el auto, que la mujer apenas sabe manejar. Esa mujer es Potosa, la primera esposa de Perón. Aquí se inicia otro largo capítulo en donde se ficcionaliza esta parte de la biografía del General, a través del personaje de su esposa María Aurelia Tizón. La narración de su nacimiento, infancia y adolescencia, apela a un tipo de relato que evoca el realismo mágico. El nacimiento presenta rasgos especiales, que parecen asegurarle una existencia atípica y vaticinarle un futuro excepcional. María Aurelia es retratada como una persona de una sensibilidad exacerbada, rayana en lo visionario, silenciosa, tímida. Para las monjas de su colegio reúne las características típicas de una santa. Sin embargo, Aurelia, voraz lectora de una única novela, *Susquehannah*, elige la pasión, no los velos. Tiene un noviazgo más que decente y lleno de buenos augurios con el joven teniente Juan Domingo Perón. Luego se casan y lo que sigue es lo que se conoce sobre este período de su biografía. La ficción permite ver la intimidad de la pareja. Perón es un joven de carrera

promisoria, simpático, popular entre los niños del barrio. Luego de la boda se transforma. Se muestra obsesionado por el trabajo. Al parecer, lo tortura la lentitud con la que avanza su carrera. Aurelia se va arrinconando cada vez más en ese matrimonio que no resulta ser lo que esperaba. Perón es un hombre seductor, pero frío, nada tierno. El matrimonio de Perón y Aurelia bien podría ser una típica unión de clase media de la época. Sirve como muestrario de los prejuicios sexuales, la clara división de roles, la subordinación de la mujer. En parte, hay datos históricos: la muerte de la madre de Aurelia que ella sufrió mucho, el traslado a Chile, el descubrimiento de su cáncer. Con respecto a la anécdota de Chile, lo que se introduce como pura ficción es que se le adjudica a Potota la organización del complot que casi trunca la carrera de Perón. Porque quiere emular a la intrépida Susquehannah de su novela, monta lo que ella imagina va a ser una maniobra genial y termina en un gran fiasco.

Potota es la tercera gran protagonista de la novela. Adquiere un rol que le es escatimado a Perón. Roberto inventa que fue Tardewski quien mató al teniente. De esa manera convence a Potota de ir a buscar al rufián y de entregarlo a la policía. Esta frágil mujercita de vestido a lunares, termina matando con su pistola de cartera al sanguinario Tardewski. A pesar de lo brutal de estas relaciones, un lazo se ha generado entre los tres: “Potota me abrazó. Yo lo abrazaba a él. Hicimos una cadena, los tres: la familia perfecta” (264). En el último capítulo, Roberto cuenta que va a visitarla al hospital, cuando ella ya está enferma. Potota le regala una foto. Le dice, refiriéndose a ella y a Perón: “Sos como el hijo que no pudimos tener” (270). Esa foto es un elemento más que se adjunta a la superposición de discursos. Se puede ver al final de la novela, en la página 284. La foto habla desde sus recursos propios. Muestra a un Perón joven y sonriente, vestido de militar. Todavía es un hombre que se permite una pose natural y fresca, con un pie torcido. A su lado, se encuentra una mujer cuyo rostro resulta muy desconocido. Parece una mujer normal. Está vestida íntegramente de blanco. La parte superior del rostro se ve bien iluminado, mientras que hay sombras en la parte inferior. La pareja proyecta felicidad, confianza en el futuro, pero sobre todo, vida.

3. Tomás Eloy Martínez, “La novela de Perón”

3.1. Periodismo verdad

La novela de Perón (1985), al igual que *Santa Evita* (1995) o la reciente *El vuelo de la Reina* (2002), se coloca en una región fronteriza, desde donde irradia una serie de dinámicas de múltiples sentidos. Estas dinámicas se ha-

llan muy en consonancia con el modo en el que un actual receptor se enfrenta hoy a ese conjunto multifacético e informe que llamamos realidad. Los medios masivos de comunicación (cine, televisión, prensa escrita), son elementos inseparables de una percepción que ya no funciona de manera unidireccional. *La novela de Perón* es un texto fronterizo porque trabaja con discursos tomados de diversas áreas, entre las que el periodismo juega un rol central. Genera un espacio nuevo, imposible de encasillar en una u otra. Se caracteriza por la hibridez, cualidad que se ha tornado frecuente en los relatos escritos a partir de los ochenta. Y eso se debe a que la percepción del lector se encuentra entrenada para aceptar la convivencia de espacios disímiles. La relación entre el periodismo y la literatura aparece desarrollada de modo explícito en la novela a partir del personaje de Zamora, el periodista que investiga el pasado de Perón. T. E. Martínez esboza reflexiones concretas sobre el periodismo, que además de ser su profesión, es tema recurrente en sus obras. El autor encuentra que lo distintivo en este medio es el carácter de reconstrucción de la realidad que posee la palabra. La crónica en el diario, dice, confirma lo que hemos visto en imágenes (ya sea en la televisión o de manera directa). Necesitamos recurrir a ella para redondear nuestra percepción. Según él, la verdadera noticia, cuando se trata de un periodismo narrativo, es la manera en que se construye un mito colectivo. Aquello que certifica en última instancia su logro es la visión personal que el periodista ofrece. Lo decisivo radica entonces en que “esa mirada es tanto o más verdadera porque busca todos los ángulos, incluso los más oscuros” (Halperín).

La novela ya ha sido analizada a partir de la categoría del “archivo”, que da cuenta de una estructura trabajada a partir de la acumulación (Spiller). La premisa de este tipo de escritura consiste en que para alcanzar algo así como una versión de los hechos, se hace necesario reunir un amplio caudal de información. Refleja el *modus operandi* del periodista, que arma su historia mediante la pesquisa. Spiller también hace hincapié en esta cualidad cuando describe al narrador como “detective literario”. Dicha dinámica habla a su vez del cruce que se da entre política y literatura, periodismo e historia. La equiparación entre la tarea del periodista y la figura novelesca del detective no es casual en una historia nacional que se ha criminalizado. El recurso consiste en provocar un encuentro de géneros para ponerlos en cuestión y hacer dudar de sus límites. Esto parece querer sugerir que las categorías clásicas no son suficientes para aprehender dicha realidad. No porque no sea evidente, sino todo lo contrario. La criminalización está demasiado a la vista. De modo que reacomodar los recursos de la percepción y el análisis, se torna un desafío de la escritura.

La novela de Perón no es una novela histórica. En ella hay personajes in-

ventados conviviendo con personajes reales; datos documentados con el mismo status epistemológico que la más delirada fabulación. El “efecto de lo real”, expresión tomada de Roland Barthes, nada tiene que ver aquí con el objetivo de facilitarnos una anécdota o de hacernos accesible una determinada personalidad histórica. Tampoco se equipara al género testimonial, a pesar de estar montada sobre testimonios existentes.⁴ Parece bastante plausible afirmar que esta novela surgió de una insuficiencia. La pregunta que la moviliza es ¿quién es Perón? Precisamente porque allí hay un vacío. Explicar a Perón se presenta como la vía para entender numerosos hechos de la historia argentina, tal es el grado de identificación de la personalidad del líder con el pueblo al que intentó conducir. Martínez lo sintetiza del siguiente modo, cuando irrumpe él mismo como personaje:

No era un simple hombre. Eran veinte años de Argentina, en contra o a favor. Veía las manchas de su cara, la picardía de sus ojos chiquitos, oía su voz agrietada. Mi país entero pasaba por su cuerpo: el odio de Borges, los fusilamientos de la Libertadora, los gremios revolucionarios, la burocracia sindical, y aunque no lo supiera entonces, también pasaban por allí los muertos de Trelew. (262)

El contrapunto principal en la búsqueda está dado por la confrontación de Perón y Zamora. La acción transcurre en ese 20 de junio de 1973, el día en que el viejo político vuelve a la Argentina para finalizar su exilio de dieciocho años. Zamora recorre un camino de ida y de vuelta. O varios caminos, que se distribuyen entre el centro y el aeropuerto de Ezeiza. Pero ese movimiento tiene un piñón fijo, ya que todo gira alrededor de Perón. El viejo caudillo sólo está concentrado en las lecturas de sus “Memorias”, abstrayéndose del devenir externo. Lo guía la inquietud de colocarse más allá del tiempo, cosa que luego se manifestará como imposible. El texto de las “Memorias” se va desplegando a lo largo de la narración, en una línea que nos conduce por la vida anterior de Perón, la que llega hasta el año 1945. Paralelamente, van a ser leídas las “Contramemorias”, es decir, el texto escrito por Zamora para la revista *Horizonte*. Este relato fue construido por el periodista a partir de los testimonios de setenta testigos, siete de los cuales han sido reunidos para darle la bienvenida al General. Son parientes de Perón y de su primera esposa María Aurelia, casi reliquias de un pasado que nadie quiere traer a la memoria. Los dos discursos constituyen los reversos de la misma moneda, la historia inédita de Perón: sus antepasados, su infancia, los años del Liceo Militar, su formación ideológica, los primeros pasos como teniente, la revolución del 30, la del 43, los dos años pasados en Italia, el primer matrimonio, su encuentro con Eva. Son reversos porque uno le contesta al otro, corrigiendo el

texto periodístico los hechos que Perón escribió a su manera. Las voces de los testigos se suman para dar a entender que existen muchas versiones, no coincidentes. En esta línea argumental, es en donde se produce la irrupción decisiva de los factores extra-literarios. Hay un cúmulo de textos detrás o encima de *La novela de Perón*, rodeándola. Fundamental es la investigación realizada por T. E. Martínez mismo en 1970 y publicada en el semanario *Panorama*. El autor narra las peripecias que lo condujeron a efectuar esta entrevista, en el prólogo de su libro *Las memorias del General*. Ahí cuenta que durante cuatro días, del 26 al 29 de marzo de 1970, grabó unas memorias que Perón había dictado a López Rega. Al confrontar el texto periodístico aparecido en *Panorama* y la novela, se comprueba que lo central de lo que está narrado en la ficción es verdadero.⁵ Martínez desnuda en el mencionado prólogo el proceso de la escritura y el impulso que lo llevó a embarcarse en semejante historia. El periodista, luego de armar su texto con las declaraciones de Perón, percibió los vacíos, las omisiones, las tergiversaciones. De modo que continuó investigando en 1971. Entrevistó a los amigos de la infancia del ex Presidente. Buscó los documentos. Llegó a una certeza: “Los documentos y, con frecuencia, también los recuerdos de los testigos contradecían a tal punto lo que Perón o los historiadores de Perón habían sancionado como verdad que a veces yo creía estar antes dos personajes distintos” (Martínez 1996b, 13). La mencionada confrontación que se da entre Zamora y Perón a partir de la escritura de las memorias, funciona como espejo de estas entrevistas que tuvieron lugar entre Perón y T. E. Martínez. El autor nos lo hace saber, para mostrar el carácter de relato que poseen tanto la crónica, como la historia, como todo relato historiográfico. La ficción se superpone en tanto que otra manera de narrar, cuyo status no les queda a la zaga.

3.2. La manipulación de los documentos

Una curiosa igualación es llevada a cabo por T. E. Martínez en un artículo. Se trata de dos figuras esenciales al imaginario colectivo argentino: Perón y Borges. Martínez dice lo siguiente:

Tanto Perón como Borges compartían la idea de que los documentos se pueden manipular en la Argentina con una cierta impunidad. Perón había aprendido que el Poder es siempre impune; Borges, a su vez, sabía que todo testimonio del pasado está sometido en la Argentina a un proceso de sistemática e inevitable destrucción (Martínez 1996a, 94).

Para Martínez, Borges hace en el terreno de la literatura, lo que Perón en el de la política. Ambos comparten la dinámica de la “invención”: comenzar la

propia tradición, sentando primero las bases. Martínez menciona también a Mitre, porque es el historiador que mediante la escritura, en este caso la historiográfica, “inventa” una nueva Argentina, la historia del país europeo, blanco, civilizado. Estas reflexiones le sirven para decir que novela e historia poseen en la Argentina un estatus equivalente. No sólo porque la realidad argentina está plagada de anécdotas inverosímiles, sino también porque se escribe una historia a partir de 1810, como si antes no hubiera existido nada. Así como la literatura desde el *Facundo* en adelante mantiene el valor testimonial y simbólico, la historia ha sido fraguada a partir de la manipulación de documentos. A eso se suma una literatura fraguada a partir de la manipulación de datos, ya que al fin y al cabo, no hay nada más ficcional que la realidad, tal como lo entendía Borges.

En la novela, el viejo General narra su biografía. Sabe que la letra es lo único que va a quedar de él. Entonces se toma la libertad de elegir qué tipo de monumento va a legar a la posteridad. Escribe una historia que responde a una táctica precisa. Zamora la describe como la estrategia del “zigzag”. La imagen está tomada de un recurso que usan los guanacos en la Patagonia para escapar de los cazadores. Consiste en hacer el movimiento contrario al que se supone que van a realizar. El Perón del texto, que aprende a cazar guanacos en su infancia, adopta esta técnica para desorientar a sus rivales. En la novela se escenifica la manera en que la utiliza con Cámpora. Pero sobre todo, la practica con los discursos.

Otro tema es el de la Historia narrada como epifanía. Parecería ser que Perón no hubiera tenido un pasado anterior a 1945. A Zamora le molesta que falte una parte importante de la biografía del Conductor. Esto lo impulsa a investigar. De hecho, es el director de la revista *Horizonte* quien lo conmina a averiguar todo:

El Perón oficial ya estará vaciado. Hay que buscar al otro. Cuente los primeros años del personaje, Zamora: nadie lo ha hecho en serio. Abundan las alabanzas, las mitologías, los rejuntes de documentos, pero la verdad no aparece por ninguna parte. ¿Quién era el general, Zamora? Descífrelo de una buena vez: rescate las palabras que él nunca se atrevió a decir, describa los impulsos que seguramente reprimió, lea entre líneas... La verdad es lo que se oculta, ¿no? (38)

Se juega aquí con la idea de que existen dos facetas del personaje, la histórica y la personal. La primera de ellas, es construida a partir de la historiografía. Hay mucha documentación, porque fue pública. Pero, ¿y la otra? ¿Cómo se llega a ella? Eva había hecho transparente este dilema cuando ubicaba su “nacimiento” a la vida verdadera el 17 de octubre de 1945. Trataba de hacer des-

aparecer un pasado que sus antagonistas le reprochaban y en el cual intentaban escarbar para encontrar sus puntos débiles. Con el Perón de T. E. Martínez pasa lo mismo. El periodista constata al indagar que los relatos biográficos referidos a Perón comienzan a partir de su entrada a la escena política.⁶

La Historia también es interpretación. Cuando se escribe un texto sobre el pasado, se está hablando del presente del que escribe y de su contexto. El género “novela”, por su carácter que la lleva a cuestionar a los otros relatos fagocitándolos, nos alerta sobre este aspecto. Es la sospecha de que “la cruz que le faltaba a la iglesia peronista” (49), como parece ironizar el viejo Perón, no era otra cosa que una ficción. Esa plusvalía que proporciona la ficción surge en este caso del diálogo de todos estos géneros.

3.3. *El vaciamiento sistemático de Perón*

Hay una frase clave para entender la visión que la novela ofrece de Perón. Es la que resume la trayectoria del líder para concluir que al final, todos esos roles se confunden en la nada, porque no sirven para alcanzar el núcleo de inteligibilidad de la persona:

Había sido el conductor, el General, el Viejo, el dictador depuesto, el macho, el que te dije, el tirano prófugo, el cabecilla del GOU, el primer trabajador, el viudo de Eva Perón, el exiliado, el que tenía un piano en Caracas. Quién sabe qué otras cosas podría ser mañana. Tantos rostros le vi que me decepcioné. De repente, dejó de ser un mito. Finalmente me dije: él es nadie. Apenas es Perón. (262)

Estamos en condiciones de conocer los diversos aspectos del personaje histórico. A eso se suma lo que él pudo o quiso contar de sí mismo. No es gran cosa, si se piensa en la posibilidad de manipulación que se mencionó antes. La pesquisa de Zamora es una empresa fracasada de antemano. A lo sumo puede llegar hasta el punto aquel en donde el personaje se fuga. Zamora lo sospecha, al usar como paradigma el teorema de Göbel. Sin embargo, el periodista se empeña en llevar a cabo el encargo del dueño del periódico. El retrato que recibimos no deja de ser un espejismo. Ese Perón íntimo, “en pantuflas, matando las hormiguitas del jardín, mirando por la televisión una serie de cowboys” (194), aparece, por cierto. En el presente del relato, es un político viejo, cansado, enfermo. Que es tratado como un niño por Isabel y López Rega. Que está harto de los entretelones de la política. Obsesionado sólo en corregir sus memorias, porque ésa es la efigie que va a perdurar de él. También es un hombre que siente celos de Eva. Ella logró la fama y la gloria que él no va a poder disfrutar.

El otro costado humano de Perón, tiene que ver con la rivalidad que se

desata ante Cámpora.⁷ El representante del General es un hombre leal, que acepta su rol histórico, aunque lo percibe como demasiado grande para él. Cámpora no atina a comprender la táctica de Perón, que nace de algo irracional. Son los celos que le produce al viejo ex Presidente el surgimiento de figuras que puedan significar una competencia. Se está diciendo que la tragedia de Ezeiza tuvo mucho que ver con esto. Fue una lucha entre Perón y Cámpora, o entre López Rega y Cámpora, que de todos modos podría resumirse como una lucha entre Perón y los otros. Al destejer la complicada madeja de hechos históricos, cuyo discernimiento es esencial para entender lo ocurrido, lo que se halla son algunas de las pasiones básicas de toda la historia humana, tan antigua como la tragedia de Caín y Abel.

Una tercera faceta de Perón surge del ampuloso manantial narrativo de las "Memorias". Respira en ella una intención psicoanalítica, una tentación inevitable, que supone encontrar la causa de todo en el pasado. Existen un par de anécdotas algo desvaídas que dan pie para crear un perfil psicológico del personaje. Una de ellas es la que da cuenta del adulterio de la madre, Juana Sosa, episodio que marca al niño y le genera una profunda misoginia.⁸ El otro tema es el que lo describe como un hombre que ha tenido que ocluir los sentimientos para sobrevivir en un mundo hostil. Juan Domingo se cría en la vasta Patagonia. Su padre los va llevando de forma paulatina pero ineluctable a la lejanía y al vacío de esos parajes inhóspitos. Se suma luego la dura educación militar. Ambos elementos convergen para hacer de Perón un hombre reacio a los sentimientos, incapaz de ternura, un hombre que se ha vaciado:

Quando mozo, le dijeron que no sabía sentir, sino representar los sentimientos. Necesitaba una tristeza o una señal de compasión, y ya: las pegaba con un alfiler sobre la cara. Su cuerpo vagaba siempre por otra parte, donde los afanes del corazón no pudieran lastimarlo. [...] Nada le había pertenecido, y él mismo se pertenecía menos que nadie. (11)

Y sin embargo, más allá de las conjeturas y de las fantasías que son el alimento de la ficción, se llega a una certeza. Zamora en tanto que contrapunto evoca cierta estructura de "payada", es decir, de duelo musical. Apenas logra disfrazar el encuentro entre ficción y no-ficción. T. E. Martínez irrumpe y crea un efecto de espejos enfrentados: la imagen se multiplica. De igual modo se multiplican los documentos que hablan de Perón, lo que genera la idea de que es un vacío sobre el cual, cada persona o grupo puede inscribir su propia versión. Pero no es así. Zamora realiza un camino de ida y de vuelta, al cabo del cual está en condiciones de proporcionar una salida. Una reflexión clave para la novela aparece en la página 97. Es un juicio acerca de Cámpora que

Zamora había publicado en 1972 en la revista *Horizonte*. El fragmento es largo, pero en resumen expone lo siguiente: todo ser, por más imprevisible que sea, incurre en una conducta que, al violentar el ser, lo revela. Nos manifestamos al hacer, en especial, cuando actuamos contrariando a la conciencia. Zamora concluye: “El hombre es lo que es: es el tortuoso y laberíntico impulso que lo induce a dibujar una vida que rara vez se le parece a su proyecto de vida. Sólo viviendo nos conocemos. La vida nos delata” (97). Aplicado a Perón, se refiere a la opción política final del gran líder. A la hora de elegir, él prefirió rodearse de gente como López Rega y de adoptar como sucesora a Isabel. Martínez no deja de sugerir lo trágico que subyace a esta elección, no sólo para el pueblo, sino para el mismo Perón. De ahí el dramatismo de la última escena, que tiene lugar en la Villa Insuperable. Ese “¡Resucitá, machito!” (358) que profiere Doña Luisa, exhibe toda la compasión frente al hombre que ahora no va a poder cambiar más su último rostro.

4. Breves reflexiones finales

Nos ubicamos frente a la pregunta de cómo narrar a Perón. Ha habido etapas, porque la historia sigue su devenir inexorable y ni los personajes históricos se salvan de esa realidad. Se mantiene la convicción de que la figura de Perón no es de fácil tratamiento. A lo largo de su trayectoria, adquirió una dimensión demasiado grande como para abarcarla de un vistazo. No sólo fueron muchos años, sino también situaciones políticas de enorme complejidad. Habrá que acceder a ella de manera fragmentaria. Esas elecciones dependerán de cada autor. En este trabajo hemos enfrentado a dos generaciones, lo que marca una diferencia. Marcelo Figueras tiene una distancia con los hechos históricos, que lo conduce a otras elecciones estéticas. T. E. Martínez carece de esa separación. No sólo por haber sido testigo, en tanto que entrevistador, sino protagonista de una época histórica muy convulsionada. Para Marcelo Figueras, Perón es algo así como un personaje de historietas, mientras que T. E. Martínez delata la conmoción y los sentimientos que le produjo el contacto con el viejo líder.⁹

El General Perón que escenifica T. E. Martínez remite a la figura del “patriarca”, que ha sido un recurso narrativo usual de la literatura latinoamericana.¹⁰ Consiste en un procedimiento discursivo adecuado para hacer una revisión de un determinado período histórico. Al bucear en la intimidad, la mirada narrativa parte de la sospecha de que existen áreas inaccesibles. La confrontación con el discurso historiográfico no sólo es inevitable, sino parte del discurso ficcional. T. E. Martínez es atraído por la pre-historia de Perón,

es decir, todo lo escatimado al mito del peronismo, que nace el 17 de octubre de 1945. Figueras retoma este desafío, aunque su intención es diferente. La historia argentina no está en el centro de su reflexión, sino como parte del inmenso caudal de relatos que atraviesan nuestra vida.

Hay algo interesante en *El muchacho peronista*. ¿Por qué matar a Perón? ¿Por qué torcer de manera tan drástica el curso de la historia? El asesinato de Perón a cargo de un niño de trece años es un hecho aislado en la estructura misma de la novela, que no tiene consecuencias mayores en la organización del relato. Figueras cuenta en una entrevista, que esta idea surgió de un guión de historieta en el que estaba trabajando. Él lo pasó a la novela, sin preguntarse la causa, y se niega a saberlo (Russo). Sin embargo, agrega algo que resulta significativo:

Yo tenía 13 años cuando el golpe de Estado del '76 y crecí sin saber lo que pasaba. No entendía, pero lo que resultaba claro era que tenía miedo y ese miedo me hizo mierda. Entonces todo lo que hice, desde que pude, lleva esa marca a la inversa. Es decir, probarme que no tengo miedo, meterme en berenjenales como matar a Perón o rescribir el Evangelio.

Este relato se ofrece como una enorme travesura. El asesinato de Perón es una fantasía edípica. De manera indirecta se está recurriendo a la imagen del Padre, que como se sabe, es uno de los atributos que se adjuntó el ex Presidente.

Las dos novelas tienen en común el imperativo de conducir al lector a la encrucijada en donde se plantea la pregunta acerca de la verdad. Esa pregunta es un motor de búsqueda. Si bien se acepta de entrada que se está ante una ficción, siempre resulta inquietante la confrontación con tanto dato verdadero, es decir, extraído de la crónica. El lector puede y debe preguntarse hasta qué punto tiene derecho un autor a jugar con la imagen de un personaje que existió. Al preguntárselo, está llegando hasta los límites que demarcan la región fronteriza en donde la realidad se confunde con la ficción. Está aceptando el riesgo que el autor decidió por su parte tomar. Está entrando en un juego que no es inocente. Si las voces resultantes de estos textos nos inquietan, es porque se asumen como alternativas frente a la no aceptación de la realidad tal como es, la impugnación de todo determinismo o fatalismo histórico y la necesidad de ofrecer una utopía. Es decir, un “mundo otro”. No se está contando una historia “más verdadera” que la que plantea la Historia con mayúsculas. Se está contando una “historia del deseo”. Lo hacen tanto Marcelo Figueras cuyo tono es más bien lúdico, como T. E. Martínez desde una actitud más desgarrada. Pero ambos coinciden en narrar lo que se desearía

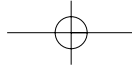
contar.

NOTAS

1. Para citar algunas, *La vida entera* (1981) de Juan Martini, *No habrá más penas ni olvidos* (1983) y *Una sombra ya pronto serás* (1990) de Osvaldo Soriano.
2. Para una caracterización de este tipo de novelas, resulta útil la descripción de Bajtín 210-16.
3. Es una alusión bíblica. “Haceldama” proviene del arameo y quiere decir “campo de sangre”. Se refiere al terreno comprado con el dinero de la traición de Judas a Cristo.
4. Keith McDuffie desecha esta opción. Esta novela “presenta una intencionalidad dialógica de interrogar la realidad histórica” (300), mientras que el testimonio se caracteriza por ser monológico. Por otro lado, ambos apuntan a la necesidad de “presentar el lado escondido de la historia” (McDuffie 296).
5. Este recurso es utilizado también en *Santa Evita*.
6. Esto se ve en la biografía de Joseph Page. En sus dos tomos de trescientas páginas cada uno, dedica unas veinte páginas al período que va desde el nacimiento de Perón hasta 1943. Lo irónico es que Page usa como fuentes para estos capítulos las “Memorias” de *Panorama* escritas por Martínez. Se genera un tipo de diálogo endogámico, en el que se diluyen las fronteras discursivas.
7. Este personaje aparece construido en gran medida en correspondencia con la versión que da el periodista Miguel Bonasso en su libro de género testimonial *El presidente que no fue*.
8. Esa anécdota puede no ser más que un chisme, cuyo sentido actual es meramente “narrativo”. Sí se ha documentado el rechazo de Perón ante la posibilidad de que su madre rehiciera la vida matrimonial.
9. Se ve muy bien en la escena última del capítulo 14, y que vale la pena leer, en donde se narra un encuentro postrero del periodista con Perón.
10. Baste recordar al Bolívar de *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez, el Rosas de *El farmer* (1996) de Andrés Rivera o el Colón de *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, para citar algunos.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 5ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1992.
- Bonasso, Miguel. *El presidente que no fue: los archivos ocultos del peronismo*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Figueras, Marcelo. *El muchacho peronista*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- Halperin, Jorge. “Me interesa la zona enfermiza de la política. Entrevista a T. E. Martínez”. *Clarín*. Domingo 3 de mayo de 1998. www.literatura.org
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. 1985. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- . *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.



- . “Historia y ficción: dos paralelas que se tocan”. *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert, 1996a. 89-100.
- . *Las memorias del General*. 2ª ed. Buenos Aires: Planeta, 1996b.
- Mcduffie, Keith. “La novela de Perón: historia, ficción, testimonio”. *La historia en la literatura iberoamericana. memoria del XXVI Congreso del ILLI*. Ed. Raquel Chang Rodríguez, Gabriella de Beer. New York/ Hanover: Ediciones del Norte, 1989. 296-305.
- Page, Joseph. *Perón: primera y segunda parte*. 2 vols. Buenos Aires: Javier Bergara, 1984.
- Russo, Miguel. “Nuestra utopía es sacar un libro por año. Entrevista a Rodrigo Fresán y Marcelo Figueras”. *La Maga* 9. Nota del 11 de marzo de 1992. www.lamaga.com.ar
- Spiller, Roland. *Zwischen Utopie und Aporie: Die erzählerische Ermittlung der Identität in Argentinischen Romanen der Gegenwart*. Frankfurt: Vervuert, 1993.

